ISSN 1984-350X

Revista do Conservatório de Música da UFPel
Pelotas, nº4, 2011. p. 1-31.

O estabelecimento de um modelo para o acompanhamento instrumental da música sacra na Encíclica *Annus qui hunc* (1749) do Papa Bento XIV*

Paulo Castagna
http://paulocastagna.com/
(Instituto de Artes da Unesp)

Resumo. Este artigo apresenta uma análise terminológica e uma interpretação do significado da Epístola Encíclica *Annus qui hunc* (19 de fevereiro de 1749) do papa Bento XIV para a música sacra do século XVIII. Nesta Encíclica - o maior texto eclesiástico até então dedicado à música - o papa descreveu como "abusos" certas práticas musicais usadas em diversos períodos históricos e emitiu algumas determinações para o controle da música nas igrejas, principalmente no que se refere aos estilos e aos instrumentos musicais que a Igreja Católica passaria a aceitar ou proibir na música sacra a partir de sua publicação. O presente trabalho enfatiza as referências aos instrumentos musicais permitidos e proibidos por Bento XIV e os possíveis significados dessa determinação.

Palavras-chave. Música, Igreja Católica, Legislação, Instrumentos Musicais, Autopoiese

The establishment of a model for the instrumental accompaniment of sacred music in the Encyclical *Annus qui hunc* (1749) of Pope Benedict XIV

Abstract. This article presents a terminological analysis and an interpretation of the meaning of the Encyclical *Annus qui hunc* (February 19, 1749) of Pope Benedict XIV to the sacred music of the eighteenth century. In this Encyclical (the largest ecclesiastical text devoted to music until that time), the pope described as "abuses" some musical practices used in various historical periods and issued some determinations to control music in the churches, especially in regard to musical styles and instruments that the Catholic Church would accept or prohibit in sacred music from its publication. This text emphasizes the references to the musical instruments permitted and prohibited by Benedict XIV and the possible meanings of this determination.

Keywords. Music, Catholic Church, Legislation, Musical Instruments, Autopoiesis

---

* Uma versão simplificada deste trabalho foi apresentada na VII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología e XIII Jornadas Argentinas de Musicología, no dia 20 de agosto de 2006, no Conservatorio de Música Gilardo Gilardi, em La Plata, porém não foram publicados anais desse evento. Somente o resumo foi impresso em: CASTAGNA, Paulo. A Encíclica Annus Qui Hunc do Papa Bento XIV (1749) e a definição de um modelo para o acompanhamento instrumental da música sacra. VII CONFERENCIA DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE MUSICOLOGÍA / XIII JORNADAS ARGENTINAS DE MUSICOLOGÍA, La Plata (Argentina), 17-20 ago. La Plata: Asociación Argentina de Musicologia, 2006. [p.87-88]. Dedico este texto a Mons. Flávio Carneiro Rodrigues e a Maurício Monteiro, que publicaram o primeiro trabalho brasileiro destinado a um exame mais detalhado da Encíclica *Annus Qui Hunc* (MONTEIRO, 1998).

1. Introdução

Desde a Idade Média, a Igreja emitiu determinações sobre os mais diversos aspectos da música sacra, na forma de bula, carta encíclica (ou apenas encíclica), constituição, decreto, instrução, *motu proprio*, ordenação e outros. De maneira geral, tal instituição publicou poucas instruções sobre a configuração e utilização da música sacra, ocupando-se mais em manter costumes antigos e proibir as novidades, e aceitando novos costumes quando passou a não ter mais controle sobre os mesmos e quando a possível rejeição de tais costumes ameaçava sua soberania. A Igreja raramente se referiu à música em termos técnicos, dando preferência às descrições - geralmente superficiais - e utilizando uma terminologia muitas vezes vaga e de difícil interpretação.

A maior parte dessas decisões foi pontual ou local, enquanto apenas algumas tiveram caráter geral, ou seja, referente a todo (ou a quase todo) o universo cristão. Dentre essas, podemos relacionar os doze conjuntos de determinações mais impactantes na prática musical, do século XIV ao século XX, excetuando-se destas as inúmeras instruções cerimoniais (ou rubricas) dos livros litúrgicos:

1. A Bula *Docta Sanctorum* de João XXII (1325)
2. O "*Decreto do que se deve observar, e evitar na celebração da Missa*" de 17 de setembro de 1562, da Seção XXII do Concílio de Trento
3. O *Cæremoniale Episcoporum* (Cerimonial dos Bispos), publicado por Clemente VIII em 1600, reformado por Bento XIV em 1752 e por Leão XIII 1886.
4. Os Decretos da Sagrada Congregação dos Ritos (1602-1909)
5. A Constituição *Piæ sollicitudinis studio*, de Alexandre VII (23 de abril de 1657)
6. A Carta Encíclica *Annus qui hunc*, do papa Bento XIV (19 de fevereiro de 1749)
7. A *Ordinatio quoad sacram musicen*, da Sagrada Congregação dos Ritos (25 de setembro de 1884)
8. O Decreto *Quod sanctus Augustinus* de Leão XIII (7 de julho de 1894), ratificado pela Sagrada Congregação dos Ritos como decreto n.3830
9. O Motu Proprio *Tra le sollecitudine* de Pio X (22 de novembro de 1903)
10. A Carta Encíclica "*Musicæ sacræ disciplina*" sobre a música sacra, do papa pio XII (25 de dezembro de 1955)
11. A Instrução "*De Musica Sacra*" sobre música sacra e liturgia, do papa Leão XXIII, 3 de setembro de 1958
12. Os Decretos sobre música do Concílio Vaticano II (1961-1965)

A Epístola Encíclica *Annus qui hunc*, o maior texto eclesiástico até então dedicado à música, foi emitida pelo papa Bento XIV ou Benedictus XIV (figura 1)[1] em 19 de fevereiro de 1749 e principalmente dirigida a Bispos e Arcebispos, com o tratamento "Tua Fraternidade" (*Fraternitas Tua*). Redigido em latim, como era usual

[1] O nome de batismo de Bento XIV era Prospero Lambertini. Viveu entre 1675-1758 e pontificou entre 1740-1758.

para as determinações da Santa Sé, este documento possui uma característica pouco freqüente: sua publicação nos bulários da época foi acompanhada de uma tradução oficial para o italiano. Sendo incomum a circulação de termos técnico-musicais em latim no meio clerical, especialmente os nomes dos instrumentos acompanhadores do canto, o significado dessa versão italiana parece estar em uma tentativa de dar maior precisão às informações da Encíclica e, portanto, maior eficácia às determinações publicadas pelo papa.

Figura 1. Papa Bento XIV ou Benedictus XIV (Prospero Lambertini, 1675-1758), em retrato do pintor francês Pierre Hubert Subleyras (1699-1749) em 1746.[2]

O foco deste artigo está nas referências da Encíclica *Annus qui hunc* aos instrumentos musicais permitidos e proibidos nas igrejas por Bento XIV. Em uma tentativa de identificar os instrumentos musicais citados e compreender a razão de sua aceitação ou rejeição, este estudo se depara, inicialmente, com a imprecisão

[2] Óleo sobre tela, 64,1 x 48,9 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York, código 2009.145. Imagem disponível em: <http://www.metmuseum.org/works_of_art/collection_database/>.

dos termos latinos empregados e a diversidade das traduções até agora apresentadas. Para enfrentar esta dificuldade, foi necessário um estudo terminológico visando saber, com a maior precisão possível, quais instrumentos musicais foram referidos no texto latino da Encíclica, ainda que persistam algumas dúvidas. A partir disso, tornou-se viável uma interpretação sobre as intenções e implicações do texto papal, auxiliada pelos conceitos de *modelo pré-composicional* de Pablo SOTUYO BLANCO (2003) e de *autopoiese*, dos biólogos e filósofos chilenos Humberto MATURANA e Francisco VARELA (2010), a partir de sua utilização no estudo dos sistemas sociais por Niklas Luhmann (BORCH, 2010).

A Encíclica *Annus qui hunc* é um texto bem mais retórico do que técnico. Em uma introdução e quinze parágrafos, o papa manifesta a preocupação de demonstrar erudição e de citar as resoluções já emitidas pela Igreja sobre o assunto, em um discurso bastante elaborado, mas que encontra muita dificuldade em ser objetivo. O pontífice, como todos os legisladores eclesiásticos que o antecederam, não se refere à música em termos técnicos precisos, mas por meio de descrições literárias e muitas vezes superficiais, deixando de usar uma terminologia teórico-musical que pudesse dar maior clareza ao texto. Não é fácil interpretar as descrições musicais desse documento, apesar da edição bilíngüe desta Encíclica, mas a falta de clareza pode ter sido proposital, nesse e em muitos outros textos eclesiásticos sobre música, o que fazia com que os casos duvidosos ou não previstos pudessem ser, de alguma maneira, enquadrados nas decisões sobre música já promulgadas pela Igreja e, assim, reprimidos. Talvez a tradução para o italiano nos bulários da época tenha sido uma maneira de minimizar sua dificuldade de compreensão, sobretudo no que se refere à relação dos instrumentos permitidos ou proibidos, mas o discurso estilístico de Bento XIV não encontra precisão nem mesmo na tradução italiana, pois ainda que haja alguma clareza sobre as proibições, é bastante vago o significado do estilo permitido e solicitado aos compositores.

Até o momento esse documento foi estudado por Luís RODRIGUES (1943), Florentius ROMITA (1947), Karl Gustav FELLERER (1976), Robert F. HAYBURN (1979), Antônio Alexandre Bispo (BENTO XIV, 1991), Maurício MONTEIRO (1998) e Edgardo Roque CATENA (s.d.). De maneira geral, apenas pequenos trechos ou mesmo algumas palavras foram transcritas e/ou traduzidas por esses mesmos autores, excetuando-se a transcrição do texto latino por Antônio Alexandre Bispo (BENTO XIV, 1991), que embora não seja completa, incluiu uma porção substancial

da Encíclica papal. Dessa transcrição, Mons. Flávio Carneiro Rodrigues elaborou uma tradução para o português, publicada com comentários por Maurício MONTEIRO (1998). Não existe, porém, uma edição recente do texto latino completo e da versão setecentista italiana da Encíclica, disponíveis apenas nos antigos bulários papais.

A página oficial do Vaticano, na seção Documentos Pontifícios,[3] não inclui a Encíclica *Annus qui hunc*. Sua única versão completa na internet é uma tradução recente para o italiano, sem identificação do tradutor e diferente daquela impressa nos bulários do século XVIII, disponível em várias páginas, como em *Papal Enciclicals*,[4] *Magistero Pontifício*[5] e *I Edizione Intra Text CT*.[6] Afora essa tradução italiana, as notícias disponíveis sobre a Encíclica *Annus qui hunc* na internet são bastante sucintas (incluindo o pequeno verbete sobre a mesma na *Enciclopédia Livre Wikipedia*),[7] não nos ajudando muito no aprofundamento de sua compreensão

Na segunda metade do século XVIII foram impressas algumas versões oficiais e bilíngües do texto, mas são bastante raros os exemplares disponíveis para consulta. Antonio Alexandre BISPO (1991) refere-se a uma edição romana de 1758 do *Sanctissimi Domini Nostri Benedicti Papæ XIV Bullarium*, "*exemplar utilizado no Mato Grosso e provavelmente nas missões do Paraguai (Descoberto A. A. Bispo, Viagens de pesquisas do ISMPS ao Brasil Central)*", tendo sido aparentemente esse o exemplar usado para a transcrição parcial do texto latino da *Annus qui hunc* (BENTO XIV, 1991). Muito recentemente, algumas páginas na internet incluíram bulários papais antigos, como é o caso do Google Books, no qual existe uma versão digitalizada do *Magnum Bullarium Romanum* de 1754, disponível para *download*.[8]

Duas edições dessa Encíclica no século XVIII foram consultadas, ainda em 2004, quando nenhuma versão digitalizada dos bulários papais estava disponível na internet: a Bibliothèque Numérique Gallica, da Bibliothèque Nationale de France,[9] na época o maior banco *online* de antigos bulários papais, não incluía nenhum exemplar que contivesse as determinações de Bento XIV. Graças à sua existência

---

[3] <http://www.vatican.va/offices/papal_docs_list_po.html>.
[4] < http://digilander.iol.it/magistero/b14annus.htm> e <http://www.totustuustools.net/magistero/b14annus.htm>, com entrada em <http://www.papalencyclicals.net/all.htm >.
[5] <http://digilander.iol.it/magistero/b14annus.htm>.
[6] <http://www.intratext.com/X/ITA0227.HTM>.
[7] <http://it.wikipedia.org/wiki/Annus_Qui_Hunc>.
[8] <http://books.google.com/books?id=rEZGAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>.
[9] <http://gallica.bnf.fr/>.

no Museu do Livro da Arquidiocese de Mariana (MG), a antiga biblioteca dos bispos de Mariana, e à autorização do Mons. Flávio Carneiro Rodrigues, diretor do Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana, foi possível consultar o décimo oitavo volume do *Magnum Bullarium Romanum*, impresso em Luxemburgo por Henrici-Alberti Gosse em 1754 (figura 2) e o terceiro volume da quarta edição do *Sanctissimi Domini Nostri Benedicti Papæ XIV Bullarium*, impresso em Veneza por Joannis Gatti em 1778 (figura 3). O texto da Encíclica *Annus qui hunc* é basicamente o mesmo nas duas edições (BENTO XIV, 1754, v.18, p.9-24; BENTO XIV, 1778, v.3, p.7-19), com pequenas diferenças de ortografia e pontuação, que serão adiante comentadas.

MAGNUM
BULLARIUM
ROMANUM,
SEU EJUSDEM
CONTINUATIO,
Quæ SUPPLEMENTI loco sit, tum huicce, tum aliis quæ præcesserunt EDITIONIBUS, ROMANÆ, & LUGDUNENSI.
CUM RUBRICIS, SUMMARIIS, SCHOLIIS, ET INDICIBUS.
TOMUS DECIMUS-OCTAVUS,
Complectens Constitutiones BENEDICTI XIV. ab Anno 1748. usque ad Annum 1752.
Cum Supplemento ad Ann. 1742. 1745. 1746. & 1748.

Juxta Exemplar ROMÆ, Ex Typographia SACRÆ CONGREGATIONIS DE PROPAGANDA FIDE editum 1753.
LUXEMBURGI,
Sumptibus HENRICI-ALBERTI GOSSE & Soc. Bibliopol. & Typograph.
M D C C L I V.
CUM PRIVILEGIO SACRÆ CÆSAREÆ ET CATHOLICÆ MAJESTATIS.

Figura 2. *Magnum Bullarium Romanum* (Luxemburgo: Henrici-Alberti Gosse, 1754). Exemplar do Museu do Livro da Arquidiocese de Mariana (MG), código ML-4888.

SANCTISSIMI
DOMINI NOSTRI
BENEDICTI
PAPÆ XIV.
BULLARIUM.

TOMUS QUARTUS,
IN QUO CONTINENTUR
CONSTITUTIONES, EPISTOLÆ, &c.
EDITÆ
AB EXITU ANNI MDCCLII.
USQUE AD ULTIMUM EJUSDEM PONTIFICATUS DECIMUM SEPTIMUM
SEU AD ANNUM MDCCLVII.
CUM APPENDICE.
Addita nunc primum & altera Appendice eorum omnium quæ in diem usque Obitus prodierunt, summo studio collecta, atque disposita.
Editio quarta emendatior & auctior.

VENETIIS, MDCCLXXVIII.
EX TYPOGRAPHIA JOANNIS GATTI,
IN VICO S. RAPHAELIS ARCHANGELI,
SUPERIORUM FACULTATE.

Figura 3. *Sanctissimi Domini Nostri Benedicti Papæ XIV Bullarium* (Veneza: Joannis Gatti, 1778). Exemplar do Museu do Livro da Arquidiocese de Mariana (MG), código ML-4891.

No que se refere à interpretação desta Encíclica, a maioria dos autores acima referidos apresenta observações bastante pontuais e, geralmente, concordantes com a posição da Igreja Católica na defesa da música sacra. O texto mais útil, nesse sentido, é novamente o de Maurício MONTEIRO (1998), a partir de tradução do Mons. Flávio Carneiro Rodrigues. Há outros comentários disponíveis sobre o documento papal, como o que se encontra em minha tese de doutorado (CASTAGNA, 2000, v.1) - e da qual partiu o presente trabalho - o de Pablo SOTUYO BLANCO (2003, v.1, p.56-60) e o de Josinéia GODINHO (2008).

2. Conteúdo da Encíclica *Annus qui hunc*

Na introdução, Bento XIV refere-se ao final da "Guerra" - que embora não especifique, trata-se certamente da Guerra de Sucessão da Áustria (1740-1748), terminada com o tratado de paz de Aix-la-Chapelle - e ao Ano Santo ou Jubileu Universal de 1750. Tais anos santos haviam sido instituídos em 1350 por Clemente VI, à imitação do jubileu hebraico celebrado a cada 50 anos (Levítico 25,10-13), mas reduzidos para cada 25 anos por Paulo II em 1470. Esta é, para a Igreja, uma comemoração destinada à remissão dos pecados, reconciliação, penitência e conversão, e que sempre levou grande quantidade de peregrinos à cidade de Roma, incluindo muitos estrangeiros, como no último Ano Santo, celebrado no ano 2000. Bento XIV, que presenciou, em seu pontificado, apenas o Ano Santo de 1750, parece ter encontrado em seus preparativos e no final da Guerra de Sucessão da Áustria uma oportunidade perfeita para justificar seu esforço de intervenção nas questões que, há mais de um século, encontravam-se pendentes na música sacra.

A abordagem musical da Encíclica é iniciada no parágrafo 1º e, no parágrafo seguinte, o pontífice apenas pede o cuidado na salmodia das horas canônicas. É somente no parágrafo 3º que o papa inicia a discussão das questões referentes à música polifônica, a partir da solicitação - na verdade uma das principais idéias do documento - de que a harmonia do órgão e de outros instrumentos seja feita sem quaisquer ressonâncias profanas, mundanas ou teatrais,[10] citando várias opiniões contrárias sobre o uso dos instrumentos musicais nas igrejas. O parágrafo seguinte é bastante sucinto, servindo quase somente para a exposição das discordâncias sobre o uso da polifonia.

No extenso parágrafo 5º, Bento XIV cita opiniões favoráveis ao "*concerto de vozes e instrumentos*", em especial a de John of Salisbury, Bispo de Chartres no século XII. Depois de citar a opinião desfavorável do papa Marcelo II (que viveu entre 1501-1555, mas esteve à frente da Igreja por menos de um mês), informa o quanto esse pontífice mudou de idéia ouvindo a *Missa* [*Papæ Marceli*] de Giovanni Pierluigi da Palestrina, ainda que esse fato seja quase uma lenda, cuja origem ainda não foi esclarecida (DUARTE, 2011). A Encíclica cita a conhecida polêmica entre os

---

[10] "*Instrumentorum harmoniæ conjungi solet, ita instituatur, ut nihil profanum, nihil mundanum, aut theatrale resonet*" (*Costuma ser feita a harmonia dos instrumentos, assim como está instituído, para que nada soe de profano, mundano ou teatral*).

participantes do Concílio de Trento, que queriam proibir na Igreja a música polifônica, voltando atrás por influência do imperador Fernando I de Habsburgo (1503-1564); cita ainda opiniões contraditórias sobre o uso do órgão, informando que, quando a Igreja se refere ao órgão, por conseguinte refere-se também aos demais instrumentos. Antecipando uma de suas principais conclusões, Bento XIV determina que "*não sejam absolutamente proibidos os instrumentos musicais*" e apresenta uma interessante justificativa para a aceitação da música polifônica e do acompanhamento instrumental, baseada no fato de que isso já havia chegado tão longe quanto nas Missões do Paraguai, de acordo com o testemunho de Lodovico Antonio Muratori (1672-1750).

No parágrafo 6º, depois de citar opiniões de vários especialistas sobre o uso eclesiástico da polifonia, o papa informa que "*todos os nomes anteriormente citados admitem, de forma complacente, o canto figurado ou harmônico, bem como o uso de instrumentos musicais*", mas reafirma que estes disseram que "*nunca se entendam o som próprio das cenas e do teatro como sendo o do canto das igrejas*". No parágrafo 7º conclui, pela análise de textos de concílios e de autores notáveis, "*que pode ser aceito nos ofícios o costume do canto figurado ou harmônico, bem como o uso de instrumentos musicais, reprovando apenas o que é abuso*".

No parágrafo 8º Bento XIV define como abusos, a partir da opinião de outros autores, os motetos vulgares (gêneros dos séculos XIII a XVI cantados em vernáculo), o "*verso ou expressão que não esteja no breviário romano*", de acordo com a Constituição *Piæ Sollicitudines studio* (1657), e os responsórios paralitúrgicos. Informa, ainda, que Inocêncio XII (papa entre 1691-1700) permitiu, além do canto do Gloria e do Credo, também o do Intróito, Gradual e Ofertório da Missa e das Antífonas das Vésperas.

No parágrafo 9º o pontífice indica "*que foi dada importância à remoção de cantos teatrais das igrejas*", mas também que isto ainda não era "*suficiente para alcançar o objetivo visado*", afirmando que em seu tempo ainda era comum o canto "*em estilo teatral e com cadência cênica*" no Gloria, Credo, Intróito, Gradual, Ofertório e outras unidades da Missa. Bento XIV cita opiniões que condenam a omissão e a pronúncia incompreensível das palavras e, a partir da opinião de alguns autores e das determinações de vários concílios sobre o assunto, identifica os seguintes fatores que contribuem para a incompreensão das palavras: solos vocais

de caráter profano, inflexões vocais delicadas, vozes sufocadas na garganta, modulações de vozes, gritos e berros grosseiros.

No parágrafo 10º o papa aprofunda a questão já apresentada no parágrafo 3º, afirmando que "*necessitamos estabelecer os limites entre o canto e o som de igreja e aquele dos teatros*", acrescentando que "*precisamos definir a diversidade entre os dois, porque hoje o canto figurado ou harmônico, acompanhado pelo instrumentos, são usados tanto nos teatros como nas igrejas*".

O parágrafo 11º é o trecho mais importante para este trabalho. Nele Bento XIV cita a opinião favorável de Benito Jerônimo Feijó (1676-1764) em relação aos instrumentos, exceto os violinos. Cita também a opinião favorável de Michel Bauldry (religioso francês que viveu na primeira metade do século XVII) em relação ao órgão, flautas, trompas e trompetes, porém contrapondo-as ao I Concílio Provincial de Milão, que rejeitou flautas, trompetes e outros instrumentos, admitindo somente o órgão. É neste parágrafo que o papa apresenta a relação dos seis (ou sete, como veremos) instrumentos permitidos e dos oito proibidos na música sacra.

No parágrafo 12º, que já encaminha o documento para seu final, Bento XIV afirma que os instrumentos musicais devem ser empregados somente para dar ênfase ao canto das palavras, "*para que o sentido delas seja impresso na mente dos ouvintes e as almas dos fiéis sejam impelidas para a contemplação das coisas espirituais e para o amor a Deus e às coisas divinas*", citando a opinião do Bispo Wilhelm Lindan, sobre o "*abuso de abafar as vozes dos cantores com o som dos instrumentos*".

No parágrafo 13º o papa informa que as *sinfonias* instrumentais poderão ser toleradas onde seu uso já foi aceito, desde que sejam sérias (graves) e não tenham longa duração. Bento XIV quer designar, com esse termo, qualquer tipo de música instrumental sem canto e não somente a música orquestral. Como exemplo de tais *sinfonias*, refere-se à execução de peças solísticas para órgão entre as partes da Missa Solene e entre os Salmos das Horas Canônicas. De forma semelhante ao que afirmou no parágrafo 12º, o pontífice cita a opinião de Francisco Suarez (1548-1617), segundo o qual tais peças "*intervêm em favor da solenidade e reverência do próprio ofício e para elevar os espíritos dos fiéis para que mais facilmente movam-se e disponham-se à devoção*", desaconselhando "*retumbantes e suntuosas sinfonias se existem cantos musicais nos templos*".

O curto parágrafo 14º foi destinado somente à abordagem das tentativas anteriores de reforma da música eclesiástica, enquanto o parágrafo 15º encerra a Encíclica, com a convicção de Bento XIV de que "*em muitas igrejas catedrais e colegiadas o canto coral necessita ser reformado segundo as regras que anteriormente apresentamos*".

3. Instrumentos musicais referidos na Encíclica *Annus qui hunc*

Bento XIV apresenta, no decorrer da Encíclica *Annus qui hunc*, oito diferentes assuntos, que podemos resumir da seguinte maneira, em ordem decrescente de freqüência e com a indicação, entre parêntesis, dos parágrafos nos quais foram abordados:

1. Utilização dos instrumentos na música sacra (3, 5, 6, 7, 10, 11, 12)
2. Utilização da polifonia na música sacra (4, 5, 6, 7, 8, 10)
3. Utilização de elementos típicos da música profana ou teatral (3, 6, 9, 10)
4. "Abusos" na música sacra (7, 8, 12, 13)
5. Salmodia das horas canônicas (1, 2)
6. Pronúncia incompreensível das palavras (9)
7. Uso das *sinfonias* instrumentais (13)
8. Necessidade de reforma da música sacra (15)

A partir da discussão das opiniões apresentadas, o papa chega a algumas conclusões básicas, que podemos resumir da seguinte maneira:

1) Permite a utilização de alguns instrumentos na música sacra e proíbe a utilização de outros, solicitando ainda que sejam evitados os abusos
2) Permite a utilização da polifonia na música sacra, desde que sejam evitados os abusos
3) Proíbe a utilização, na Igreja, de elementos típicos da música profana ou teatral
4) Permite a utilização das *sinfonias* instrumentais, desde que sejam evitados os abusos

A Encíclica *Annus qui hunc* apresentou uma evidente restrição de determinadas práticas consideradas abusivas para a música sacra, como a utilização de alguns instrumentos, além de restringir a música de caráter operístico (profano ou teatral). Não há dúvida, entretanto, de que a discussão sobre a permissão aos instrumentos e a contraposição entre os estilos sacro e operístico ocupam um lugar central no documento.

Para as discussões, o pontífice cita cerca de 70 autores ou documentos coletivos (bulas, decretos, concílios, constituições, etc.), mas somente no parágrafo 11º, ao apresentar a relação dos instrumentos permitidos e proibidos, o papa informa

que seguiu o conselho de “*homens prudentes e insignes mestres da arte da música*” (*Hominum prudentum, et illustrium Magistrorum artis musicæ*). Disso conclui-se que a relação dos instrumentos permitidos e proibidos por Bento XIV não foi principalmente baseada em antigas prescrições eclesiásticas nem em estudos teóricos, mas sim na prática musical de seu tempo e no possível conselho de peritos que estavam preocupados com questões atuais da prática musical sacra. A referência aos autores ou documentos coletivos é mais retórica do que técnica, visando demonstrar que o pontífice conhecia os debates anteriores sobre esse tema, os quais não tiveram um efeito muito decisivo sobre o papa.

É por essa razão que Bento XIV não aceita a opinião favorável de Benito Jerônimo Feijó em relação a todos os instrumentos e nem corrobora a rejeição aos violinos. Como veremos adiante, as flautas, trompas e trompetes, admitidas por Michel Bauldry, não o foram por Bento XIV, e o pontífice também desaconselhou a rejeição radical do I Concílio Provincial de Milão que, apesar de vetar flautas e trompetes, proibiu outros instrumentos cujo uso o papa aprovou em sua Encíclica.

Um exemplo interessante da diferença que se observa entre os instrumentos aceitos pelos autores referidos e os que o papa efetivamente permite, no parágrafo 11º, está na citação do relato do Padre Lodovico Antonio Muratori sobre a prática musical nas missões do Paraguai, no parágrafo 5º. De acordo com Bento XIV, “*o uso do canto harmônico ou figurado e dos instrumentos musicais, seja nas Missas, Vésperas e outras funções eclesiásticas, foi tão longe que chegou até a região do Paraguai*”. Após discorrer sobre a propensão para a música dos novos fiéis americanos, ou seja, dos indígenas reduzidos pelos missionários jesuítas, conclui que “[...] *não existe qualquer diferença em relação ao canto e ao som, nas Missas e Vésperas celebradas em nossas regiões e naquelas*”.

Lodovico Antonio Muratori nunca esteve em nenhuma região da América, mas reuniu uma série de informações sobre a prática missionária no Paraguai, que resultou no livro *Il Cristianesimo felice nelle Missioni de’ Padri della Compagnia di Jesù nel Paraguay* (Veneza: Pasquali, 1743). MURATORI (1985, p.117-122) discorre da seguinte maneira sobre os instrumentos musicais construídos e tocados pelos paraguaios:

> “*O que é mais admirável é que na Europa não existe instrumento musical que não tenha sido introduzido e que não seja tocado por esses bons indígenas,* como o órgão, a guitarra, a harpa, a espineta, o alaúde, o violino, o violoncelo, o trombone, o

> cornetto, o oboé e outros similares. *E tais instrumentos não somente são usados delicadamente, mas além disso são fabricados por suas próprias mãos. Mais de uma pessoa, que passando por aquelas partes encontra em tal música algo bem harmonioso, confessou seu estupor, afirmando encontra-la não inferior àquela da Espanha.*" (destaque meu)[11]

Ora, a maior parte dos instrumentos, cuja prática Muratori refere nas Missões paraguaias (guitarra, harpa, espineta, alaúde, trombone, cornetto, oboé), não foram permitidos na Encíclica de Bento XIV, apesar do elogio que o papa confere a esta experiência e, sobretudo, de sua citação no parágrafo 5º, como justificativa para que "*não sejam absolutamente proibidos os instrumentos musicais*". A citação de Muratori, entre outras, é um indicativo de quão contraditórias e, muitas vezes, vagas são algumas passagens da Encíclica *Annus qui hunc*, o que exige um certo esforço para se compreender quais eram as reais intenções de Bento XIV e da Igreja sobre a prática musical naquele momento.

4. Instrumentos musicais permitidos e proibidos

Vejamos, inicialmente, as versões latina e italiana do final do parágrafo 11º e do início do parágrafo 12º da Encíclica, impressas no *Magnum Bullarium Romanum* (BENTO XIV, 1754, v.18, p.20-21) e no *Benedicti Papæ XIV Bullarium* (BENTO XIV, 1778, v.3, p.16-17), tomando-se como base a edição de 1754 e informando-se, entre colchetes, as diferenças encontradas na edição de 1778:

> *Texto latino*
>
> "§ 11. [...] *Hominum prudentum, et illustrium Magistrorum* [magistrorem] *artis musicæ consilium exposcere Nobis curæ fuit; consentaneum autem cum eorum sententiis est, ut Fraternitas Tua, si in tuis Ecclesiis instrumentorum usus introductus est, cum organo musico nullum alliud* [aliud] *instrumentum permittat, nisi barbiton*[,] *tetracordon majus, tetracordon minus, monoaulon pneumaticum, fidiculas, lyras tetracordes: hæc enim instrumenta inserviunt ad corroborandas, sustinendasque cantantium voces. Vetabit autem tympana, cornua venatoria, tubas, tibias decumanas, fistulas, fistulas parvas, psalteria symphoniaca* [sic em 1754 e 1778], *cheles, aliaque id genus, quæ musicam theatralem efficiunt.*"
>
> "§ 12. *Præter hæc autem, de usu instrumentorum, quæ in Ecclesiasticis musicis permitti possunt, nihil monebimus, nisi ut illa adhibeantur solummodo* [solum modo] *ad vim quandam verborum cantui quodammodo adjicendam, ut magis*

---

[11] Quello che è più mirabile è che in Europa non vi è forse strumento musicale che non sia stato introdotto e che non si suoni tra questi buoni Indiani, come *l'organo, la chitarra, l'arpa, la spinetta, il liuto, il violino, il violoncello, il trombone, il cornetto, l'oboe e altri simili*. E tali strumenti non solo vengono da essi usati delicatamente, ma addirittura fabricati dalle loro stesse mani. Più d'uno, che passando per quelle parti udì quelle musiche cosi bem eseguite, confessò il suo stupore, asserendo di averle trovate non inferiori a quelle di Spagna (destaque meu). Agradeço ao Marcos Holler a localização e envio desta citação.

magisque audientium mentibus eorum sensus infigatur, commoveanturque fidelium animi ad spiritualium rerum contemplationem, et erga Deum, Divinarumque rerum amorem incitentur [...]. *At vero si instrumenta continentur* [continenter] *personent, et solum interdum, ut hodie fieri solet, per momenta aliqua interquiescant, ut liberum spatium audientis* [audiendis] *armonicis modulationibus, crispatisque jaculationibus vocum, vulgo* trilli*, præbeant; cæterum opprimant, sepeliantque cantantium vocem, sonumque verborum, frustraneus est, et inutilis hujusmodi instrumentorum usus, imo vetitus, atque interdictus* [...].”

Texto italiano

“§ 11. [...] *Non abbiamo tralasciato di ricercate il consiglio in Roma, e fuori di Roma d’uomini assennati, ed insigni Maestri di Cappella: e coerentemente al loro consiglio, quando nelle sue Chiese sai introdotto l’uso degli strumenti, non ammetterà coll’organo altro che violoni, violoncelli, fagotti, viole, e violini, que servono per rinforzo maggiore di quelli, che cantano; e bandirà i timpani, i corni da caccia, le trombe, gli oboè, i flauti, i flautini, i salteri moderni, i mandolini, e simili strumenti, che non servono, che per rendere la musica teatrale.*”

“§ 12. *Quanto all’uso de’ sopradetti permessi strumenti altro non sappiamo additarle, se non che dovendosi adoprare* [dovendoli adoperare] *per ravvivare maggiormente il canto e la parola, eccitando in questa maniera l’interiore affetto verso Dio,* [...] *ogniqualvolta* [ogni qualvolta] *non lasciano, come pur troppo oggi si pratica, libero l’adito, che ai trilli del musico, ed opprimono e seppelliscono le parole di chi canta, l’uso loro non solo resta inutile, ma ancora riprovato.* [...]”

De maneira geral, as traduções modernas desses fragmentos da Encíclica *Annus qui hunc*, especialmente do parágrafo 11º, são bastante divergentes entre si e poucas chegam ao real significado dos termos latinos. O fato que mais chama a atenção, no entanto, é que, em geral, tais traduções não levaram em consideração a versão italiana do século XVIII, baseando-se quase somente na versão latina, o que prejudicou, entre outros aspectos, a identificação dos instrumentos referidos pelo pontífice. No quadro 1 pode-se observar as traduções conhecidas para o português e as grandes diferenças entre elas, enquanto no quadro 2 temos as duas versões italianas conhecidas - a primeira do *Magnum Bullarium Romanum* (BENTO XIV, 1754, v.18, p.20-21) e do *Benedicti Papæ XIV Bullarium* (BENTO XIV, 1778, v.3, p.16-17) e a segunda publicada nas páginas da internet *Papal Enciclicals*, *Magistero Pontifício* e *I Edizione Intra Text CT* - além da tradução inglesa de Robert HAYBURN (1979), da tradução alemã (apenas do nome de alguns instrumentos) de Karl Gustav FELLERER (1976) e da tradução castelhana (somente de um trecho do parágrafo 11º) de Edgardo Roque CATENA (s.d.).

Bento XIV	**Rodrigues**	**Röwer**	**Dottori**	**Monteiro**
Permitidos				
organo	órgão	órgão	órgão	órgão
barbiton	-	-	-	-
tetracordon majus	rabecão	contrabaixo	-	contrabaixo

Bento XIV	Rodrigues	Röwer	Dottori	Monteiro
tetracordon minus	violoncelo	violoncelo	-	violoncelo
monoaulon pneumaticum	fagote	fagote	fagote / oboé	flauta simples
fidiculas	rabecão pequeno	viola	-	liras pequenas
lyras tetracordes	violino	violino	-	violinos
Proibidos				
tympana	timbales	-	tímpanos	-
cornua venatoria	buzinas	-	trompas de caça	trompas dos caçadores
tubas	trombetas	-	trompetes	tubas
tibias decumanas	oboés	-	-	flautas decúmanas
fistulas	flautas	-	flautas	clarinetes
fistulas parvas	flautins	-	flautas doces	gaitas
psalteria symphonica	harpas	-	cravos	harpas sinfônicas
cheles	guitarras	-	-	alaúdes

Quadro 1. Traduções para o português da Encíclica *Annus qui hunc* de Bento XIV, de RODRIGUES (1943), RÖWER (1950), DOTTORI (1992) e MONTEIRO (1998).

Bento XIV	Bullarium	Versão italiana na Internet	Hayburn	Fellerer	Catena
Permitidos					
organo	organo	organo	organ	Orgel	órgano
barbiton	-	cetra	tuba	barbiton	-
tetracordon majus	violoni	tetracordo maggiore	large tetrachord	tetracordon majus	violones
tetracordon minus	violoncelli	tetracordo minore	small tetrachord	tetracordon minus	violoncelos
monoaulon pneumaticum	fagotti	fagotto	flute	Oboé	fagotes
fidiculas	viole	viola	lute	-	violas
lyras tetracordes	violini	violino	lyras	-	violines
Proibidos					
tympana	timpani	timpani	tambourines	Pauken	timbales
cornua venatoria	corni da caccia	corni da caccia	cors da chasse	Hörner	cornos de caza
tubas	trombe	trombe	trumpets	Trompeten	trompetas
tibias decumanas	oboè	oboé	-	Flöten	oboes
fistulas	flauti	flauti	flutes	-	flautas
fistulas parvas	flautini	flautini	-	-	flautines
psalteria symphonica	salteri moderni	arpe	harps	Psalterien	salterios modernos
cheles	mandolini	mandolini	guitars	Lauten	mandolinas

Quadro 2. Traduções para outros idiomas da Encíclica *Annus qui hunc* de BENTO XIV (1754 e 1778), da versão italiana na internet, de HAYBURN (1979), FELLERER (1976) e CATENA (s.d.).

O primeiro aspecto a ser considerado é a referência, no texto latino, a um instrumento de nome *barbiton*. Apesar de algumas tentativas de tradução como instrumento permitido na Encíclica, tudo indica que esse termo seja, aqui, apenas uma designação genérica para “instrumento musical”, como aliás indicam os dicionários latinos. De acordo com Warren ANDERSON (1994, p.173), realmente existiu na Grécia Antiga um instrumento de cordas dedilhadas, semelhante à lira, porém com cordas mais longas, e de nome *bárbitos* (βάρβιτος),[12] descrito em várias fontes literárias, representado com freqüência por ceramistas (figuras 4 a 6) e cujo nome assumiu na Encíclica a declinação latina *barbiton*.

Figura 4. *Bárbitos* (βάρβιτος), em cerâmica grega datada de c.480 AEC.[13]

Figura 5. *Bárbitos* (βάρβιτος), em cerâmica grega datada de c.460 AEC.[14]

[12] Em maiúsculas: ΒΑΡΒΙΤΟΣ.
[13] Terracota ática, c.480 AEC, atribuída ao pintor grego Dokimasia, 9.6 x 23.8 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York. código 06.1021.188. Imagem disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/06.1021.188>.
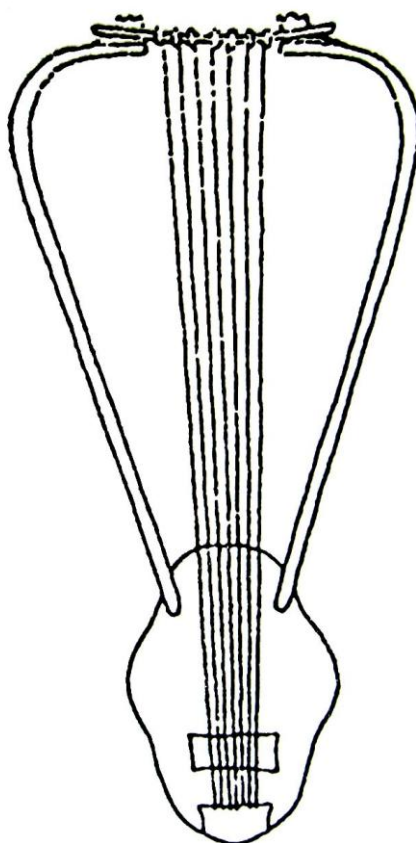
Figura 6. *Bárbitos* (βάρβιτος), segundo Warren ANDERSON (1994, p.173).

Nenhuma das traduções portuguesas considerou o *barbiton* como um instrumento particular e as traduções em outros idiomas são imprecisas e conflitantes. Mas é importante considerar que também a versão italiana do século XVIII não indica nenhum nome específico para o termo grego, simplesmente ignorando-o: "*não admitirá com o órgão nenhum outro* [instrumento] *que* '*violoni*', *violoncelos*".[15] Embora alguns autores ainda procurem determinar qual seria o instrumento do século XVIII correspondente ao grego *bárbitos* (que obviamente não se trata do antigo instrumento grego), tudo indica que na Encíclica ocorre apenas um artifício de linguagem. Curiosamente, Karl Gustav FELLERER (1976, v.2, p.150) aproxima-se do significado genérico para o termo helênico, ao deixar sem tradução

[14] Terracota ática, c.460 AEC, atribuída ao pintor grego Danae, 30,2 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York, código 23.160.80. Imagem disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/23.160.80>.
[15] "*non ammetterà coll'organo altro che violoni, violoncelli*".

os nomes dos instrumentos na frase "*barbiton tetracordon minus* und *majus*", qualificando-os como "*grandes e pequenos instrumentos de corda*".[16]

Observemos que, na mais antiga versão impressa da Encíclica, no *Magnum Bullarium Romanum* (BENTO XIV, 1754, v.18, p.21), a citação é "*cum organo musico nullum aliud instrumentum permittat, nisi barbiton tetracordon majus, tetracordon minus*" (figura 7) e que no *Benedicti Papæ XIV Bullarium* (BENTO XIV, 1778, v.3, p.17), existe uma vírgula logo após o termo grego: "*nisi barbiton, tetracordon majus, tetracordon minus*" (figura 8). Comparando-se as diferenças ortográficas e de pontuação entre as duas versões, percebe-se que a segunda possui uma quantidade bem maior de erros que a primeira, o que nos permite supor que essa vírgula seja um deles. Assim, uma hipótese plausível para a referência a esse instrumento, aceitando-se como mais próxima à intenção de Bento XIV a primeira versão (1754) "*nisi barbiton tetracordon majus, tetracordon minus*", seria a utilização da palavra grega como uma designação genérica para introduzir a relação dos instrumentos de cordas que se segue.

ANNO 1749. BENEDICTUS XIV. An. IX. 21 ANNO 1749.

8. *num.* 14. vellet, ut caneretur in Ecclesiis organo tantum pneumatico, tubis, cæterisque instrumentis inflatilibus, seu pneumaticis: *Nec alia instrumenta musicalia cum organo pulsentur, nisi tubæ, tibiæ, aut cornua.* E diverso Patres primi Concilii Provincialis Mediolanensis sub S. Carolo Borromæo *tit. de Music. & Cantor.* nominatim rejiciunt ab Ecclesiis instrumenta inflatilia: *Organo tantùm in Ecclesia locus sit: tibiæ, cornua, & reliqua musica instrumenta excludantur.* Hominum prudentum, & illustrium Magistrorum artis musicæ consilium exposcere Nobis curæ fuit; consentaneum autem cum eorum sententiis est, ut Fraternitas Tua, si in tuis Ecclesiis instrumentorum usus introductus est, cum organo musico nullum aliud instrumentum permittat, nisi barbiton tetracordon majus, tetracordon minus, monaulon pneumaticum, fidiculas, lyras tetracordes: hæc enim instrumenta inserviunt ad corroborandas, sustinendasque cantantium voces. Vetabit autem tympana, cornua venatoria, tubas, tibias decumanas, fistulas, fistulas parvas, psalteria symphoniaca, cheles, aliaque id genus, quæ musicam theatralem efficiunt.

vorrebbe nelle Chiese coll' organo, che le trombe e gli strumenti da fiato: *Nec alia instrumenta musicalia cum organo pulsentur, nisi tubæ, tibiæ, aut cornua.* Per lo contrario i Padri del primo Concilio Provinciale di Milano sotto S. Carlo Barromeo *nel tit. de Musica & Cantoribus*, bandiscono dalla Chiesa nominatamente gl' istrumenti da fiato: *Organo tantùm in Ecclesia locus sit: tibiæ, cornua, & reliqua musica instrumenta excludantur.* Non abbiamo tralasciato di ricercare il consiglio in Roma, e fuori di Roma d'uomini assennati, ed insigni Maestri di Cappella: e coerentemente al loro consiglio, quando nelle sue Chiese sia introdotto l' uso degli strumenti, non ammetterà coll'organo altro che violoni, violoncelli, fagotti, viole, e violini, che servono per rinforzo maggiore di quelli, che cantano; e bandirà i timpani, i corni da caccia, le trombe, gli oboè, i flauti, i flautini, i salterii moderni, i mandolini, e simili strumenti, che non servono, che per rendere la musica teatrale.

Figura 7. Final do parágrafo 11º da Encíclica *Annus qui hunc* de 19 de fevereiro de 1749, no *Magnum Bullarium Romanum* (BENTO XIV, 1754, v.18, p.21), na qual se observa a frase "*nisi barbiton tetracordon majus*", sem a vírgula que aparece na edição de 1778.

[16] "*große und kleine Saiteninstrumente*".

BULLARIUM. 17

PONT. A. IX.

fuit ; consentaneum autem cum eorum sententiis est ut Fraternitas Tua, si in tuis Ecclesiis instrumentorum usus introductus est, cum organo musico nullum aliud instrumentum permittat, nisi barbiton, tetracordon majus, tetracordon minus, monaulon pueumaticum, fidiculas, lyras tetracordes : hæc enim instrumenta inserviunt ad corroborandas, sustinendasque cantantium voces. Vetabit autem tympana, cornua venatoria, tubas, tibias decumanas fistu,as, fistulas parvas, psalteria symphoniaca, cheles, aliaque id genus quæ musicam theatralem efficiunt.

pella, e coerentemente al loro consiglio, quando nelle sue Chiese sia introdotto l'uso degli strumenti, non ammetterà coll'organo altro che violoni, violoncelli, fagotti, viole, e violini, che servono per rinforzo maggiore di quelli, che cantano : e bandirà i timpani, i corni da caccia le trombe, gli oboè, i flauti, i flautini, i salteri moderni, i mandolini, e simili strumenti, che non servono, che per rendere la musica teatrale.

ANNO 1749.

Figura 8. Final do parágrafo 11º da Encíclica *Annus qui hunc* de 19 de fevereiro de 1749, no *Benedicti Papæ XIV Bullarium* (BENTO XIV, 1778, v.3, p.17), na qual se observa a frase “*nisi barbiton, tetracordon majus*”, com a vírgula após “*barbiton*” inexistente na edição de 1754.

De fato, na *Annuæ litteræ provinciæ anni 1578*, que descreve uma cerimônia de láurea no Colégio da Bahia (Brasil) nesse ano, o Padre Ludovico Fonseca também utiliza a palavra grega, desta vez na forma plural “*barbiti*” (Apud Marcos Tadeu HOLLER 2006, v.2, p.217):[17]

> “[...] *Celebritatem hanc in Brasilica hactenus inaudita’ illustrissimq hujus prouinciae gubernator, Reuerendissimus Episcopus, multiq [alis] ciuitatis proceres praesentia sua cohonestarunt, miramq uoluptatem ex habitis orationibus, recitatis Epigramatis,* musico concentu tibiarum, et barbiti harmonia *perceperunt. Curriculo philosophici (quod hoc anno initiu’ accepit) auditores* [foe]*liciter* [hanc, sane] *progrediuntur.* [...]” (destaque meu)

Depois de estudar centenas de documentos jesuíticos no Brasil, em Portugal e na Itália com informações sobre a prática musical, grande parte deles em latim, Marcos HOLLER deduz que alguns dos termos usados não se referiam a instrumentos específicos, mas representavam termos genéricos para instrumentos de sopro, instrumentos de cordas e outros. Assim, HOLLER propõe a interpretação da frase “*musico concentu tibiarum, et barbiti harmonia*” como “*conjunto de instrumentos de sopro e harmonia de instrumentos de cordas*”.

Aceitando essa tendência, uma possível tradução portuguesa para a frase latina “*cum organo musico nullum alliud instrumentum permittat, nisi* barbiton *tetracordon majus, tetracordon minus*”, respaldada na versão italiana “*non ammetterà coll’organo altro che violoni, violoncelli*” e nas considerações acima, seria: “*com o órgão, não seja permitido nenhum outro instrumento que não sejam os de cordas, como* ‘*violoni*’ *(ou contrabaixos) e violoncelos*”.[18]

[17] Bahia, 16 de dezembro de 1578. Arquivum Romanum Societatis Iesu, Bras 15 II, doc. 60, f.302-304v.

[18] Esta interpretação foi discutida com o latinista Mons. Flávio Carneiro Rodrigues, que concordou com a solução aqui proposta.

Uma tradução portuguesa da versão latina do parágrafo 11º da Encíclica não é uma tarefa simples, como se constata pela divergência entre as traduções conhecidas, sendo necessário, portanto, o confronto da terminologia latina empregada com uma grande quantidade de obras de referência e textos sobre música da época, tarefa que necessitaria um grande esforço até a obtenção de resultados menos duvidosos. Uma fonte auxiliar e que minimiza essa dificuldade é o *Vocabulário português e latino*, publicado por Raphael BLUTEAU entre 1712 e 1721, o mais antigo dicionário impresso da língua portuguesa. Nessa obra, o autor apresenta os correspondentes gregos e latinos para cada verbete em português. Invertendo-se a ordem de correspondência para alguns dos instrumentos referidos por Bluteau no quadro 3, pode-se observar os termos latinos que mais se aproximam àqueles utilizados por Bento XIV na Encíclica *Annus qui hunc*, mas também perceber a grande variedade de correspondências que tais palavras possuem.

Latim / Grego	Português	Referência
chelys	alaúde[19]	v.1 (1712), p.209
chitaros	guitarra	v.4 (1713), p.159
cithara	alaúde	v.1 (1712), p.209
cithara	cítara	v.2 (1712), p.331
cithara	viola [de mão]	v.4 (1713), p.159 v.8 (1721), p.508
decumana tibia	charamela	v.2 (1712), p.277
fagottus	fagote	v.4 (1713), p.14
fidis minima	arrabil	v.1 (1712), p.543
fistula graviter sonans	baixão	v.2 (1712), p.72
lyra	harpa	v.2 (1712), p.516
lyra	rabeca	v.7 (1720), p.81
parva lyra rustica	arrabil	v.1 (1712), p.543
parvus barbitos	bandurrilha	v.2 (1712), p.32
romanusque lyra	harpa	v.2 (1712), p.516
testudo	alaúde	v.1 (1712), p.209
tibia	flauta	v.4 (1713), p.205
tuba	clarim, trombeta	v.2 (1712), p.337
tympana	caixas	v.2 (1712), p.220
venatorium cornu	buzina	v.2 (1712), p.165

Quadro 3. Designação grega e latina de alguns instrumentos musicais no *Vocabulário português e latino* de Raphael BLUTEAU (1712-1721).

Embora a proposta apresentada neste trabalho ainda não possa ser considerada definitiva, o confronto das informações acima e, sobretudo, das versões

[19] "*ALAÚDE* [...] Testudo, inis Fem. Cithara, æ. Fem. Cic. *Os poetas muitas vezes usam de* Chelys, yos. Fem. *que no grego responde à palavra latina* Testudo. [...]" (Raphael BLUTEAU, v.1, 1712, p.209).

latina e italiana das fontes do século XVIII, permitem uma aproximação maior à intenção de Bento XIV na Encíclica *Annus qui hunc*.

As expressões *tetracordon majus* e *tetracordon minus* designam instrumentos grandes de quatro cordas, que foram traduzidos, na versão italiana setecentista, por *violoni* e *violoncelli*. O primeiro instrumento é designado, nos países de fala portuguesa, pelo próprio termo italiano, embora uma outra possibilidade seria traduzir para *contrabaixos*. Como no século XVIII já existiam *violoni* de quatro cordas (diferentemente das violas da gamba baixo, de seis cordas), podemos, em princípio, manter esse termo no texto em português. Maior dificuldade, no entanto, é o significado de *fidiculas* e *lyras tetracordes*, para as quais a versão italiana oficial propõe *viole* e *violini*. São, sem dúvida, instrumentos de cordas, o primeiro deles um termo bastante genérico para qualquer instrumento de cordas e o segundo, embora também genérico, forçosamente indicado como um instrumento de quatro cordas. As traduções de Raphael BLUTEAU não ajudam muito neste caso e a versão italiana do século XVIII, além da versão portuguesa de Basílio RÖWER (1950), são as maiores contribuições em favor da tradução para *violas* e *violinos*. Além disso, a solidificação da orquestra de cordas enquanto um dos principais conjuntos musicais da primeira metade do século XVIII corrobora a tradução dos nomes dos instrumentos de cordas permitidos por Bento XIV como violinos, violas, violoncellos e contrabaixos (ou *violoni*).

Admitindo a adequação dessas traduções, percebe-se que os instrumentos de cordas considerados próprios para as cerimônias religiosas por Bento XIV e, portanto, pela Igreja, eram os instrumentos tocados com arco (violinos, violas, violoncelos e contrabaixos) e não dedilhados, pois aparecem entre os proibidos aparentemente dois instrumentos de cordas dedilhadas, sob as designações *psalteria synphonica* e *cheles*, cujos significados discutiremos adiante Talvez essa proibição fosse baseada no fato de cordofones dedilhados (como alaúdes, guitarras, bandolins e outros) serem bastante usados na cultura urbana, profana e mesmo popular para o acompanhamento de danças e canções, além de simbolizarem maior sensualidade por seu contato mais íntimo com o corpo e com os dedos dos executantes, mas é certo que o veto levou em consideração sua forte presença na música operística, o gênero que mais ameaçava a integridade estilística da música sacra naquele momento. A partir de então, a Igreja aparentemente passou a reconhecer os instrumentos de cordas friccionadas como instrumentos sacros por

excelência e os de cordas dedilhadas como profanos. A iconografia do século XVIII demonstra que instrumentos dedilhados, como por exemplo os alaúdes, foram deixando de ser representados em cenas celestes nas mãos de anjos, para passar definitivamente às cenas domésticas, às festas e às tabernas. Os anjos músicos, a partir de então, passaram a ser representados tocando preferencialmente instrumentos de arco, mesmo em localidades tão distantes de Roma quanto a cidade de Mariana, em Minas Gerais (figura 9).

Figura 9. Anjo tocando violino, por Manuel da Costa Ataíde (1762-1830). Óleo sobre madeira, no forro da sacristia da Capela de Nossa Senhora da Conceição da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Mariana (MG), elaborado entre 1801-1812. Fonte: MENEZES e YU (1989, p.63).

O uso da designação *monoaulon pneumaticum* parece ser outro artifício do idioma latino e a tradução italiana para *fagotti* (fagotes), no *Bullarium*, é bem coerente com os elementos justapostos pela a expressão latina, ou seja: um *aulos* (portanto instrumento de palhetas), de sopro, e de um único tubo. A presença de *tibias decumanas* na relação dos instrumentos proibidos, com a tradução italiana de oboés, praticamente descarta esse significado para *monoaulon pneumaticum*,

apesar de ser essa a opção de FELLERER (1976). O fato de ser, além do órgão, o único instrumento a ser citado no singular, corrobora essa possibilidade, uma vez que era bastante incomum a utilização de mais de um fagote no século XVIII. A necessidade de precisão para esta tradução é fundamental, pois o fagote aparece, na Encíclica, como o único instrumento de sopro permitido, além do órgão, definindo o conjunto instrumental acompanhador do canto aceito pela Igreja a partir da Encíclica de 1749: cordas friccionadas com fagote e órgão.

Quanto aos instrumentos proibidos, além de sua tipologia é preciso considerar que Bento XIV os estava proibindo por serem comuns no acompanhamento da música teatral, ou seja, das óperas. Assim, para *tympana* (timpani), *cornua venatoria* (corni da caccia) e *tubas* (trombe) não parece haver dúvida na tradução para tímpanos, trompas e trompetes. O caso das *fistulas* (flauti) e *fistulas parvas* (flautini) é um pouco mais complicado, pois *fistula* é termo genérico para instrumento de sopro, usado também para instrumentos de palheta, como se observa em Raphael BLUTEAU (1712-1721). A tradução para flautas e flautins ao menos concorda com a versão italiana e está apoiada na existência desses instrumentos no período, embora possa permanecer, aqui, uma certa dúvida sobre essa correspondência.

Sobre os termos *psalteria synphonica* (salteri moderni) e *cheles* (mandolini), as versões italianas ajudam bastante, porém não são definitivas. *Psalteria synphonica* pode, de fato, significar um saltério (ou saltério moderno, como na versão italiana), mas o instrumento mais próximo dessa definição seria o cravo e similares. Quanto a *cheles*, Raphael BLUTEAU é claro na tradução para alaúde, mas o confronto com o italiano *mandolini* parece indicar que o pontífice esteja se referindo, de maneira geral, a instrumentos de cordas dedilhadas com caixa de ressonância, como alaúdes, tiorbas, bandolins, guitarras e outros, usados principalmente como baixo contínuo na música profana.

O termo mais problemático dessa relação é *tibias decumanas*. Ainda que BLUTEAU e quase todas as traduções disponíveis (incluindo a versão setecentista italiana) proponham a correspondência dessa expressão com *oboés*, e que este instrumento, muito freqüente nas orquestras do século XVIII, não seja indicado por outra palavra latina na Encíclica, *tíbia* é designação também genérica para instrumento de sopro e o adjetivo *decumana* não é fácil de traduzir, mesmo que a semelhança com o português possa indicar alguma relação entre o número dez (instrumento de dez furos?) e o uso das mãos (ou dos dedos). No antigo Império

Romano, a palavra aparecia com várias acepções, como em *decumano*, que era o soldado da *decima legio*, ou relacionada ao verbo *decumbo*, que significa *cair*, *deitar*. Mas o significado que nos interessa parece estar associado aos termos *cardus* e *decumanus*, termos usados no planejamento urbanístico, para designar respectivamente as direções norte-sul e leste-oeste. Assim, a principal via norte-sul era chamada de *cardus maximus* e a principal via leste-oeste de *decumanus maximus*. Também eram utilizados os termos *porta prætoria* (a mais próxima ao inimigo) e *porta decumana* (a mais distante), de onde partia a *via decumana*. Assim sendo, uma interpretação possível para *tibias decumanas* seria: instrumento de sopro que se toca em posição horizontal (leste-oeste) e não vertical (norte-sul). A julgar pelo significado do termo latino *decumana*, apesar dos referidos fatores em favor da tradução para oboé, poderíamos traduzir *tibias decumanas* como *flautas transversais*, o que dá a esse instrumento o significado mais impreciso de toda a relação apresentada na Encíclica.

Bullarium (Latim)	**Bullarium (Italiano)**	**Português**
Permitidos		
organo	organo	órgão
tetracordon majus	violoni	“violoni” / contrabaixos
tetracordon minus	violoncelli	violoncelos
monoaulon pneumaticum	fagotti	fagote
fidiculas	viole	violas
lyras tetracordes	violini	violinos
Proibidos		
tympana	timpani	tímpanos
cornua venatoria	corni da caccia	trompas
tubas	trombe	trompetes
tibias decumanas	oboè	oboés / flautas transversais
fistulas	flauti	flautas
fistulas parvas	flautini	flautins
psalteria synphonica	salteri moderni	cravos / harpas
cheles	mandolini	bandolins / alaúdes

Quadro 4. Possíveis traduções para o português da relação de instrumentos do parágrafo 11º da Encíclica *Annus qui hunc* de Bento XIV.

Assim, mesmo que ainda não seja possível chegar a um resultado definitivo, é possível visualizar, no quadro 4, uma nova relação de traduções para o português

dos termos indicados por Bento XIV e, abaixo, uma nova possibilidade de tradução dos parágrafos 11º e 12º:

> "*Tivemos o cuidado de solicitar* [*em Roma e fora dela*] *o conselho de homens prudentes e ilustres professores da arte da música, sendo consensual a opinião destes, de que Tua Fraternidade, caso já tenhas introduzido em tuas igrejas o uso dos instrumentos, não permitas, com o órgão musical, nenhum outro instrumento que não sejam os de cordas, como 'violoni' (ou contrabaixos) e violoncelos, o fagote, as violas e os violinos, pois estes instrumentos servem para reforçar e sustentar o canto das vozes. Vetarás, no entanto, os tímpanos, as trompas, os trompetes, os oboés (ou flautas transversais), as flautas, os flautins, os cravos (ou harpas), os bandolins (ou alaúdes) e instrumentos similares utilizados na música teatral.*"
>
> "*Quanto ao uso dos sobreditos instrumentos permitidos na música eclesiástica, nada mais acrescentamos, a não ser que deverão ser utilizados somente para enfatizar o canto das palavras, para que seu sentido fique mais impresso na mente dos ouvintes, comovendo a alma dos fiéis à contemplação das coisas espirituais e a Deus* [...]. *Porém, se os instrumentos continuam a soar e somente às vezes silenciam por alguns instantes, como se costuma fazer hoje em dia, dando espaço para ouvir-se modulações harmônicas, golpes vocais bruscos vulgarmente denominados trilos, e ainda abafando e encobrindo as vozes dos que cantam e o som das palavras, o uso de tais instrumentos é frustrado e inútil, estando assim vetado e proibido.*"

4. Considerações finais

Admitindo como apropriadas ou, pelo menos, próximas à intenção de Bento XIV as possibilidades de tradução acima apresentadas, observa-se que o papa propõe, na Encíclica *Annus qui hunc*, um modelo de acompanhamento instrumental baseado na orquestra de cordas de seu tempo (violinos, violas, violoncelos e contrabaixos), com a utilização do órgão e fagote como reforço do baixo contínuo. Esse modelo indica não apenas uma mera relação de instrumentos permitidos por suas características físicas ou simbólicas, mas um estilo que, na prática, já vinha sendo aceito pela Igreja Católica e, com o documento pontifício, tornou-se oficial. Tal estilo não corresponde nem aos ideais barroco e clássico, que admitiam livremente os instrumentos de sopro proibidos por Bento XIV: o que estava em jogo não era a contraposição entre barroco e clássico, mas sim entre um estilo considerado sacro e outro considerado profano, ou melhor, entre um estilo que atendia aos interesses da Igreja e outro que não o fazia.

Assim, a dualidade *estilo antigo*/*estilo moderno* do século XVII e primeira metade do século XVIII (CASTAGNA, 2000), foi então substituída pelo confronto entre os assim denominados *estilo sacro* e *estilo teatral* (operístico), sobre a qual passou a se discutir nos meios eclesiásticos. A permissão do uso dos instrumentos

e, conseqüentemente, do *estilo moderno* (coro e orquestra, em estilo barroco), tornou menos necessário o uso do *estilo antigo* (coro *a cappella* ou com baixo instrumental, derivado da música renascentista) como uma forma de manter o decoro na música sacra.

A Encíclica *Annus qui hunc* é, portanto, um documento central para a compreensão da música sacra católica do século XVIII, tanto na Europa quanto na América, uma vez que acusa a existência e emite julgamentos sobre os dois grandes grupos estilísticos que circularam na época. É difícil quantificar o impacto que esse documento teve na vida musical da segunda metade do século XVIII, mas é possível observar que o repertório sacro dessa fase ainda mantém um certo decoro em relação à ópera, que desaparece no decorrer do século XIX: se a Encíclica *Annus qui hunc* conseguiu retardar por um certo tempo a subversão do ideal sacro na música religiosa, este não resistiu às pressões iluministas que provocaram a invasão das igrejas pelo mais genuíno som operístico, com o repertório de Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi e muitos outros compositores do século XIX, respaldados pelos próprios fiéis. A Encíclica de 1749 é, portanto, o testemunho de uma das mais intensas batalhas travadas pela Igreja contra a invasão de idéias externas sobre a prática musical em seus templos e que, por um certo tempo, obteve relativo sucesso.

As questões sobre os instrumentos, sobre o estilo teatral e sobre os abusos voltaram a ser debatidas a partir do final do século XX, especialmente no Motu Proprio *Tra le sollecitudine* de Pio X (22 de novembro de 1903), mas a Encíclica *Annus qui hunc* refere-se a uma dualidade estilística que fazia sentido no século XVIII e que não possui total ressonância nos períodos subseqüentes, uma vez que, no século XIX, a Igreja visivelmente perdeu a batalha da música sacra contra a música teatral, assistindo à plena invasão dos instrumentos e do melodismo operístico italiano em suas Missas e Ofícios Divinos.

A Encíclica de Bento XIV representa a construção normativa de um *modelo pré-composicional*, tal como definido por Pablo SOTUYO BLANCO (2003), ou seja, o estabelecimento de uma série de normas que deveriam ser adotadas pelos compositores a partir de então, e cujas características deveriam ser verificadas pelos clérigos responsáveis pela aprovação das obras musicais utilizadas nas cerimônias católicas. O mesmo valeria para obras já compostas, mas que exibissem o modelo pré-composicional da Encíclica *Annus qui hunc*. Em uma tentativa retórica de

fundamentar essa finalidade, o papa mesclou opiniões sobre distintos repertórios, de religiosos ou aliados da Igreja, desde o século XII até o seu tempo, como se estes repertórios mantivessem uma suficiente unidade estilística para justificar a contraposição, em períodos anteriores ao século XVIII, entre os estilos sacro e profano, o que foi, obviamente, apenas um artifício retórico. A discussão dessas opiniões acabou sendo apenas estratégica, uma vez que o pontífice deixou claro que, por fim, sua decisão foi baseada no conselho de “*homens prudentes e insignes mestres da arte da música*”, o que vale dizer que, na prática, pouco importou o que havia sido anteriormente escrito sobre música.

De certa maneira, esse ato ilustra um procedimento bastante comum da Igreja Católica, no decorrer de sua história, pois suas inúmeras leis, decisões, concílios e encíclicas foram sendo publicados principalmente a partir de interesses de seu tempo, mesmo que contivessem, entre si, várias contradições, incluindo as próprias discordâncias entre os procedimentos da Igreja e os textos sagrados que fundamentaram sua existência.

Nesse sentido, podemos compreender a Igreja Católica como um *sistema autopoiético*, a exemplo do que fez Fernando Lacerda Simões DUARTE (2011), com base em Niklas Luhmann (1927-1998), sociólogo alemão que adotou o conceito de *autopoiese* de Humberto Maturana e Francisco Varela, termo que designa a capacidade dos seres e dos sistemas vivos de produzirem a si próprios. Para Luhmann, os sistemas sociais também são dotados da capacidade de autopoiese, que se manifesta a partir de duas grandes ações: a “abertura cognitiva”, pela qual o sistema aceita as pressões do meio externo, e o “fechamento normativo”, pelo qual o sistema defende-se das pressões do meio externo (BORCH, 2010). Assim, algumas vezes os documentos eclesiásticos sobre música manifestam um fechamento normativo, proibindo determinados textos, melodias, técnicas, estilos ou instrumentos musicais, enquanto outras vezes manifestam uma abertura cognitiva, aceitando fatores em uso que até então não eram oficialmente reconhecidos.

À exemplo da Bula *Docta Sanctorum* de João XXII (1325), do “*Decreto do que se deve observar, e evitar na celebração da Missa*” de 17 de setembro de 1562, da Seção XXII do Concílio de Trento, do Motu Proprio *Tra le sollecitudine* de Pio X (1903) e de vários outros, a Epístola Encíclica *Annus qui hunc* de Bento XIV adota simultaneamente um fechamento normativo e uma abertura cognitiva: por um lado defende sua identidade ao proibir uma série de instrumentos e procedimentos

musicais relacionados à música teatral e, por outro, garante sua sobrevivência e hegemonia, ao aceitar instrumentos e estilos de origem externa que já estavam em uso no interior das igrejas, mas que ainda não contavam com reconhecimento oficial. Entretanto, com o intuito de manter o controle sobre a abertura e, portanto, garantir a identidade da Igreja, o papa impôs o modelo pré-composicional que deveria ser usado a partir daquele momento, o qual admitia apenas o acompanhamento por instrumentos de cordas friccionadas, com fagote e órgão, incluído por Bento XIV entre os elementos do genérico *estilo sacro*.

Considerando-se que a Encíclica *Annus qui hunc* visou uma ação autopoiética válida para o século XVIII, não faz sentido transferir suas determinações para o ambiente litúrgico-musical da atualidade, como advogam alguns escritores, freqüentemente na internet: sequer o Motu Proprio que Pio X publicou em 1903 explorou o confronto entre os estilos *sacro* e *teatral* do documento de 1749. A autopoiese da Igreja Católica é feita, na atualidade, a partir de outras parâmetros, e a instituição nem utiliza hoje, na grande maioria de suas igrejas, o repertório contemporâneo a Bento XIV. O interesse no estudo da Encíclica *Annus qui hunc* está na possibilidade de compreender melhor a dinâmica da Igreja Católica em relação à música litúrgica e perceber que, em várias ocasiões, esta instituição tenta se fechar a uma parte das pressões da sociedade para garantir sua identidade, ao mesmo tempo que aceita outras para garantir sua sobrevivência, mudando e constantemente produzindo-se no decorrer desse processo.

A Igreja Católica nunca foi e provavelmente nunca será um organismo imutável ou dependente apenas dos fundamentos que a sustentam - embora seu discurso possa eventualmente divulgar essa versão -, mas sim um sistema em constante mudança, produzindo a si próprio a todo momento, assim como todos os sistemas sociais e, de maneira geral, todos os sistemas vivos. Relacionar-se com essa característica mutável e autopoiética talvez seja mais salutar à Igreja Católica e aos seus fiéis do que defender uma postura sólida sobre os seus fundamentos, os quais, em semelhante análise, revelam-se tão mutáveis e autopoiéticos quanto as instituições que neles se basearam.

5. Referências bibliográficas

ANDERSON, Warren D. *Music and Musicians in Ancient Greece*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1994. 248p.

BENTO XIV. Epístola Encíclica Annus qui, 19 febr. 1749. *Correspondência Musicológica*, Köln, n.14, p.8-16, jun. 1991.

__________. *MAGNUM / BULLARIUM / ROMANUM, / SEU EJUSDEM / CONTINUATIO, / Quæ SUPPLEMENTI loco sit, tum huicce, tum aliis quæ præcesserunt EDITIONIBUS, / ROMANA, & LUGDUNENSI, / CUM RUBRICIS, SUMMARIIS, SCHOLIIS, ET INDICIBUS.* / TOMUS DECIMUS-OCTAVUS, / Complectens Constituciones BENEDICTI XIV. / ab Anno 1748. usque ad Annum 1752. / Cum Supplemento ad Ann. 1742. 1745. 1746. & 1748. / [grav.] / Juxta Exemplar ROMÆ, Ex Typographia SACRÆ CONGREGATIONIS DE PROPAGANDA FIDE editum 1753. / LUXEMBURGI, / Sumptibus HENRICI-ALBERTI GOSSE & Soc. Bibliopol. & Tipograph. / M D C C L I V. [1754]. / CUM PRIVILEGIO SACRÆ CÆSAREÆ ET CATHOLICÆ MAJESTATIS. 352p. Versão *online*: http://books.google.com/books?id=rEZGAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false

__________. *SANCTISSIMI / DOMINI NOSTRI / BENEDICTI / PAPÆ XIV. / BULLARIUM. / TOMUS TERTIUS, IN QUO CONTINENTUR / CONSTITUTIONES, EPISTOLÆ, / ALIAQUE EDITA, / AB EXITU ANNI MDCCXLVIII* [1748]. */ USQUE AD TOTUM PONTIFICATUS DUODECIMUM / SEU AD ANNUM MDCCLIL* [1759]. */ CUM APPENDICE ET SUPPLEMENTO.* / Editio quarta emendator & auctior. / [grav.] / VENETIIS, MDCCLXXVIII. [1778] / EX TIPOGRAPHIA JOANNIS GATTI, / IN VICO S. RAPHAELIS ARCHANGELI, / SUPERIORUM FACULTATE. 4v.

BISPO, Antonio Alexandre. A encíclica "Annus Qui" de Bento XIV (1749): uma redescoberta para a musicologia do Brasil. Deutsch-Brasilianische Musikwoche Leichlingen, 1981. *Revista da Organização de Estudos Culturais em Contextos Internacionais / Brasil-Europa / Correspondência Euro-Brasileira*, Köln, n.14, 1991. Texto eletrônico: <http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM14-04.htm>.

BLUTEAU, Raphael. *VOCABULARIO Portuguez, E Latino* [...] *Autorizado Com Exemplos Dos Melhores Escritores Portuguezes, E Latinos; E Offerecido A El Rey De Portvgal, D. JOAÕ V. Pelo Padre D. RAPHAEL BLUTEAU*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712-1721. 8v. e 2 suplementos (Parte I - Lisboa Occidental: Officina de Joseph Antonio Da Silva, 1727; Parte II - Lisboa: Patriarcal Officina da Musica, 1728). Versão online: http://www.brasiliana.usp.br/dicionario/edicao/1

BORCH, Christian. *Niklas Luhmann*. London: Taylor & Francis Group, 2010. 240p. (Key Sociologists)

CASTAGNA, Paulo. O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX. São Paulo, 2000. Tese (Doutoramento) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 3v.

CATENA, Edgardo Roque. Los instrumentos musicales en la liturgia cristiana. *Revista Dialogo*, ano 9, segunda época, n.32. <http://www.edicionesive.org.ar/dialogo/Dialogo_32/Catena.htm>.

DOTTORI, Maurício. Ensaio sobre a música colonial mineira. Dissertação (Mestrado), São Paulo, 1992. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 114p.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Música e Ultramontanismo: Possíveis significados para as opções composicionais nas missas de Furio Franceschini. São Paulo, 2011. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes da Unesp. 148p.

FELLERER, Karl Gustav. *Geschichte der Katholischen Kirchenmusik unter Mitarbeit zahlreicher Forscher des In- und Auslandes herausgegeben von Karl Gustav Fellerer*. Kassel, Basel, Tours, London: Bärenreiter-Verlag, 1976. 2v.

GODINHO, Josinéia. Do iluminismo ao cecilianismo: a música mineira para a missa nos séculos XVIII e XIX. Belo Horizonte, 2008. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música da UFMG. 144p.

HAYBURN, Robert F. *Papal Legislation on Sacred Music: 95 A.D. to 1977 A.D*. Collegeville: The Liturgical Press, 1979. 619p.

HOLLER, Marcos Tadeu. Uma história de cantares de Sion Na terra dos Brasis: A música na atuação dos jesuítas na América Portuguesa (1549-1759). Tese (Doutoramento), Campinas, 2006. Instituto de Artes da Unicamp. 3v.

INAMA, G. B. & LESS, Michele. *La musica ecclesiastica secondo la volontà della Chiesa*: istruzione per i capi coro e per i sacerdoti; utile insieme ad ogni persona amante e nemica della riforma ceciliana compilata sopra diverse fonti dai sacerdoti G. B. Inama e M. Less. Trento: Stab. Tip. G. B. Monauni, 1892. 396p.

MATURANA R., Humberto; VARELA, Francisco J. *Árvore do conhecimento: as bases biologicas da compreensao humana*; tradução Humberto Mariotti e Lia Diskin. 8. ed., São Paulo: Palas Athena, 2010. 283p.

MENEZES, Ivo Porto de; YU, Henry. *Mestre Atayde: o gênio da pintura mineira / The Genius of Painting in Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Spala, 1989. 191p.

MONTEIRO, Maurício. *A Encíclica Annus qui de Benedito XIV & a música no ocidente cristão: um ensaio preliminar*. São Paulo: Sociedade Brasileira de Musicologia, 1998. 60p. (Publicação especial n.2)

MURATORI, Ludovico Antonio. *Il cristianesimo felice nelle missioni dei padri della Compagnia di Gesù nel Paragua*i. Palermo: Selerio Editore, 1985. 231p.

RODRIGUES, Pe. L[uís]. *Música sacra*: história - legislação. Porto: Ed. Lopes da Silva, 1943. 267p.

ROMITA, Sac. Florentius. *Jus Musicæ Liturgicæ*: dissertatio historico-iuridica. Roma: Edizioni Liturgiche, 1947. XX, 319p.

RÖWER, Frei Basílio, O.F.M. O.F.M. *Música sacra*: comentário do Motu Proprio sobre a Música Sacra de Sua Santidade Pio PP. X. 2. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro, São Paulo: Vozes, 1950. 144p.

SOTUYO BLANCO, Pablo. Modelos Pré-Composicionais nas Lamentações de Jeremias no Brasil. Salvador, 2003. Tese (Doutoramento) – Universidade Federal da Bahia. 2v.

Paulo Castagna é biólogo e musicólogo, tendo se graduado no Instituto de Biociências da USP (1982) e na Escola de Comunicações e Artes da USP (1987), onde também defendeu o mestrado (1992), doutorando-se na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da mesma Universidade (2000). Foi bolsista do CNPq, da FUNARTE, da FAPESP e da Fundação Vitae, produzindo partituras, livros, comunicações e artigos na área de musicologia histórica, cursos, conferências, programas de rádio e televisão, além de coordenar a pesquisa musicológica para a gravação de vídeos e cds. Desde 1994 é professor e pesquisador do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (IA/UNESP), tendo coordenado vários encontros e projetos de pesquisa na área de musicologia. Apresentou trabalhos na América Latina, Europa e Estados Unidos, dedicando-se à Musicologia Histórica e ao Desenvolvimento Humano.